Otto Schneid
Papers

C New aesthetic

ד"ר נ[illegible]

קוים לאסתטיקה ארכיטקטונית חדשה

מימי התחלותיהם של עיונים אסתטיים תפסה גם הארכיטקטורה מקום מרכזי, וביחוד חיברו ארכיטקטים תורות שונות והעמידו השערות-יסוד של מבנה. כתבי ויטרוביוס, אלברטי, ויניולא, סרליו, פאלאדיו, סקאמוצי, צורם(?), ג'ולאן(?), דיורנו(?), בלונדל, הגל, אצמן (3 מאות) ואחר גדולי האסתטיקה הארכיטקטונית אמנם כמעט אינם נקראים עוד בדורנו ואפילו המבקרים(?) אותם אינם מכירים עוד את התורות, אבל המושגים התיאורטיים של ארכיטקטורה משקיפים(?) עוד מושפעים עליהם.

אולם כל ההוגים הגדולים האלה, ואחרים שהלכו אחריהם, היו בני תרבות, ולמרות עתיקות(?) ויסודיות תורתם וספריהם, שלא הכירו את מעשי הבנייה שמחוץ לתחום תרבותם הם. לפי-כך מושגיהם ומושגיהם ובחוקים שקבעו - של יסודות נסיוניים צרים יותר מדי. לאור ידיעתנו האמפירית החדשה ההולכת ומתבררת בעולם, אלא הגיעו לידי הכללות אלה

הספרות האסתטית הקלאסית המוקדשת
לארכיטקטורה נכתבה בידי הוגים אירופיים, ועל
היסוד האמפירי הים-תיכוני והאירופי בלבד;
וידיעתנו הבין-יבשתית מחייבת שאיפה לכלליות,
ולפי שעה רביזיה במושגינו והרחבתם. דיורו
של האדם הקדמון נעשה לשעור בלמותה של הארכי-
טקטורה. ואילו מהותה נחקרת בדרך דיאלקטית,
בהעמדת xx זוגות של מושגים נוגדים. הזוג
הראשון הוא גוש (מסה) ומרחב, וצידו האחד מיוצג
ע"י הפירמידות המצרית והאמריקנית, הזיקורת
המסופוטמית, והסטופא ההודי, שהם כמעט אטומים.
צידו השני מיוצג ע"י בנינים המעטים את נפח
החמרים ומפתחים מרחב עשיר (הגיה סופיה). לשני
הניגודים משותף העיקרון שבכל בניה "מצרפת" או
מחברת חלקים. לעומתה ניכר בחציבה בסלע (במצרים,
בהודו, גם בארצנו) מאבק בין המרחב שבמחשבה ובין
הגוש שבמציאות. החציבה ככוח אסתטי כובשת גם
כמה סוגי האדריכלות ה"בנויה", בשמשתלטים בה
גרמים פלאסטיים סגורים (כמו במזרח העתיק
ובפנתיאון ובכמה ארמונות פלורנטיניים);
לעומת בניית האבחנה בין חלקי מבנה לבין חלקים
ממלאים או תוחמי מרחב פנימי (יון העתיקה
וביחוד הגותיקה).

ד"ר נפתלי שנייד

קוים לאסתטיקה ארכיטקטונית חדשה

מימי התחלותיהם של עיונים אסתטיים תפסה בהם הארכיטקטורה מקום מרכזי, וביחוד חיברו ארדיכלים תורות בניה והעמידו השערות-יסוד על מהותה. כתבי ויטרוויוס, אלברטי, סרליו, ויניולא, פאלאדיו, סקאמוצי, דלורם, בּיולאן, דיוסרסו, בלונדל, קמבל, אדם, צ'מברס ושאר גדולי האסתטיקה הארכיטקטונית אמנם כמעט שאינם נקראים עוד בדורנו ואפילו רוב המצטטים אותם אינם מכירים עוד את המקורות, אבל בעקיפין עוד מתבססים עליהם המושגים התיאורטיים על ארכיטקטורה. אולם כל ההוגים xxxxx הדגולים האלה, ואחרים שהלכו אחריהם, היו בני מערב, ולמרות עמקנותם ויסודיותם מתבלט בספריהם, שלא הכירו את מעשי הבניה שמחוץ לאזור תרבותם הם. לפי-כך מושתתים מושגיהם והחוקים שקבעו - על יסודות נסיוניים צרים יותר מדי. לאור ידיעתנו האמפירית החדשה הולכת ומתבררת העובדה, שלא הגיעו לידי הכלליות אשר אליה שאפו, ואשר היא לבדה עשויה להצדיק חוקים. להלן ננסה להבין את עיקרי הארכיטקטורה לא לפי סגנונים, כי אלה מהווים את מסקנות ההתפתחות ההיסטורית, ובה אין אנו מטפלים עדיין; כי אם לפי עקרונות יסודיים וכוחות ראשוניים, העתידים ללבוש, בתנאים מתאימים, את הדמויות הנקראות בשם סגנונים.

שרשי הארדיכלות הם בעולם של מטה, בחיים המעשיים של האדם והחברה, ואמירה הוא למעלה, בעולם הרוח והיופי.

דירותיו של האדם הקדמון היו כנראה מערות ומקומות מחופים סככות טבעיות בלבד. הציורים הנהדרים שנשתמרו בתוך מערות מתקופות האבן הקדומות, מעידים כי ישב בהן אדם פראי, צד ציד ונלחם בחיות מלחמת קיום בלתי פוסקת. התנאים האכזריים האלה הם שהביאוהו לידי התבוננותו החריפה בסביבתו, לידי תפיסה כמעט בלתי עלולה לטעות, שהתבטאה בציורים ההם, והלא הם הישנים ביותר. ברם, שרידי בניה מעשי ידי אדם שרדו רק מתקופת האבן החדשה. בה התארגנו בני-xאדם לאירגונים יותר מקיפים מאשר למשפחות בלבד ונקודת הכובד של כלכלתם עברה מן הציד לעבודת האדמה ולגידול בהמות. תנאים חדשים אלו הפחיתו את חוש ההתבוננות המהירה והגבירו צדדים אחרים של הכשרון האמנותי. בעקבו אחרי תקופות המאור הגדול והמאור הקטן והכוכבים ותוך מהלך עבודתו לפי עונות השנה, מתעורר באכר החוש לסדיר ולחוזר כחוק, החוש לקצב מסוים וחיבתו. בן תקופת האבן החדשה, האדם הניאוליתי, ידו אפוא כבדה, עד כמה שגם הוא מחקה את הטבע, בהחזירו הופעות מעולם החי, אבל יחד עם זה למד

להביע את הרהורי לבו ואת פרטי העולם ומלואו וכן את סביבתו וחייו ע"י אמצעים אחרים. אמצעי ביטויו האמנותי הם דוגמאות המסמלות את רשפיו ואת מחשבותיו, סימנים רשומים בריבוי מסודר. ורק האדם בן הזמן ההוא יכול לעבור לבניה. לשרידיה של הארדיכלות מתקופת האבן החדשה דומות דמיה להפליא יצירות הבניה של קבוצה מסוימת בעמי-טבע בני ימינו; ידיעתנו את הבניה הטרם היסטורית מושלמת ע"י הקבלה זו. בבניני תקופת האבן החדשה מצד אחד וביצירות בניה של עמי-טבע המתאימים למדרגתה ההתפתחותית יש בתים בנויים על כלונסאות, הן בתוך המים, הן על היבשה; שני הטיפוסים מכוונים בעיקר לשמירה מחיות טורפות וגם מאיבן אאנשים. מן המשותף לשרידי בנינים פריהיסטוריים ולבנינים קיימים נסיק מסקנה על למותה הראשונה של הבניה בכלל: מעשי הבניה הקדומים ביותר משמשים xxx מבצרים לשמירה ולהגנה. על המטרה היסודית הזאת של הארדיכלות נוספו במשך התפתחות צרכי האדם עוד מטרות מרובות. עם בתי החיים כבר ניבנו בימים ההם גם קברים, המעידים על התגבשות יחס האדם לעובדת המות ועל מושגים דתיים ראשונים. עם התרחב אירגוני החברה מתאה הקדמוני, והוא המשפחה, לכוללים מקיפים יותר, נוצר הצורך לבתי ציבור. הערצת כוחות הטבע הביאה לידי בתי-פולחן למיניהם. השתלטות שליטים התבטאה בבנינים מצויינים בגודל ובביצור נוסף ובהופעה אסתטית משופרת. וכל הצרכים כולם, שרבו במשך התקדמות התרבות, גררו אחריהם סוגי בניה מיוחדים: ייצור ומלאכה למיניהם, מסחר ומשפטים, תחבורה, תענוג, אספורט ועוד. בהתפתחן נהיו ביחוד הדתות למקורות עשירים של כוחות יוצרי בניה.

אולם למותה של הארדיכלות איננה מגדירה א עדיין את מהותה. לידיה עשויים להביאנו כמה זוגות מושגים יסודיים. מושכלות כאלה הם גוש ומרחב. כל מושג ניכר ביתר בירור, כשהוא xx מופיע בטהרתו, ככל האפשר בלתי מעורב באלמנטים אחרים. הגוש כאלמנט ליצירה, מוגשם הגשמה כמעט מוחלטת בפירמידות המצריות. בערמם את הערמות הענקיות והסדירות האלה, לא השאירו בוניהן אלא חלל או חלל פנימי מצומצם עד מאד. הן מהוות גרמים כמעט אטומים, קרובים יותר לרוח הפיסול מאשר לרוח הארדיכלות במובנה המקובל. הוא הדין גם בפירמידות האמריקאיות אשר שרדו מן התקופות שלפני קולומבוס, ואשר שימשו, כפי הנראה, בסיסים למזבחות ותחנות איצטגנינים. גם הסטופא ההודי המופיע מאז אמצע המאה השלישית לפה"ס (והוא לפי צורתו חצי-כדור, המזכיר את בעבוע המים xמתהווה וחולף, והמסמל את ניגודו, את הקיום הנצחי), חסר פתחים ורווח פנימי ומכיל רק ארגזים זעירים, למזכרות הבודא, למשל. בארצות הדו-סין לבשו הסטופאות צורות אחרות, המתקרבות למגדלים. באי יאווא נבנה במאמצי דורות הסטופא העשיר והמסובך ביותר, ובו הגיעה התפתחות הטיפוס הזה לשיאה. בניגוד לסוג זה, בעל מכסימום של חומר ומינימום של מרחב, ניזכר נא, למשל, בכנסית האגיא סופיא ("החכמה הקדושה") שבקושטה, מן המאה הששית ובבתי המסגד

הנהדרים, שהתורכים בנו לפי דוגמתה אחרי כבשם את בירת הקיסרות הביזנטית. בבינים אלה כולם אומרים רווחה ופתח, המרחב גדל וגבה; בהרמוניה הריהו מתפתח לכל הצדדים. סך הכל של נפח העמודים והקירות, שמעליהם רוקעים הקימורים והכיפות, פחת עד כדי מינימום מפליא. כאן מתגבר המרחב על הגוש התגברות רבתי.

זוג ראשון זה של מושגים ארדיכליים מביאנו לידי זוג שני שבו אנו מתקרבים לשאלות שיטתה של הבניה. הבניה במובנה המוסכם היא צרוף חלקי חמרים שונים - אבנים, לבנים, עצים, ברזל, ביטון, זכוכית ועוד - ליחידות הנקראות בדרך כלל בתים. במסגרת ההגדרה ההסכמית הזאת מסתדר אף הסוג של תלים או ערמות סדירים, המחוסרים מרחב פנימי. אולם, כנגד כל הבתים כולם, הבנויים אטומים והבנויים לשם מרחב פנימי, עומד סוג אחר של בנינים, שאינם "בנויים" כלל. הם חדרים, שהאדם החדיר בגושים מצויים בטבע, בגושי <u>סלעים</u>. בני דת הבודא ובני הדת ההינדואית חצבו בסלעי הודו האדירים מערות עמוקות ורחבות, ואפילו מערות בנות כמה "קומות", היורדות אשה תחת אחותה. העמודים שבהן - אין הם עמודים, כי הכל גוש אחד, שאר הסלע החי שהשאירו החוצבים. מערות כאלה, העשויות בעיקרן בידי אדם, הן פרי היאבקות כביכול, בין עקרון הגוש הטבעי כשהוא לעצמו ובין עקרון ~~אאאא~~ המרחב הנוצר ע"י הפחתת הגוש המצוי. כאמור היצירות הראשיות ממין זה נמצאות בהודו. בקנה-מידה קטן יותר נחצבו מערות פחות או יותר מתוקנות או הורחבו והועמקו מערות טבעיות גם בארצות אחרות. רוח החציבה בסלע מורגשת אף בבתים בנויים, כשעמודיהם וחלקים פנימיים אחרים ממלאים לא פחות מקום מאשר הרווח שביניהם. רושם כזה מתקבל לעתים בתוך שרידי בתים עתיקים במצרים.

אולם בהמשך אותה שאיפה ארדיכלית, שבה ניצח המרחב הנוצר את הגוש המצוי, חזר והשתלט הגוש. בדרום הודו הוצאו מגוף הסלע תעלות תעלות ורווחים רווחים סביב גושים, שבודדו בדרך זו ונשארו אל ובלטו; את הגושים האלה עיצבו החוצבים והסתתים והפסלים כדמות בתים, ואותם עיבדו מבחוץ והבליטו מעליהם פסילים ותבליטים מרובים, וחדרו עוד לתוכם ויצרו בהם חדרים. מחוץ להודו, בארץ-ישראל למשל, נמצא אעיקרון זה בממדים צנועים יותר.

לאחר שהתחשבנו בהופעות, המרחיבות כל כך את המושג המקובל על ארדיכלות, נעיין במושגה המצומצם, וקודם כל בשיטותיה. גם כאן נשוב וניתקל בענין הגוש, אבל במובן אחר, במובן המכוון להופעתו החזותית של הבנין. בנינים עושים את הרושם האופטי של גושים, ר"ל של <u>גרמים סגורים,</u> כשהם בנויים מחומות או קירות שלמים, תהא אפילו סגירה זו מומתקת ובמקצת מבוטלת ע"י פתחים ואמצעים אחרים להחיאה אסתטית, כגון בהיסוג שטח הקיר במקום אחד ובבלטו במקום אחר. ברובם בנויים הבתים בתבל לפי הפרינציפ הזה, החל מארם-נהריים העתיקה וגמור בכנסיות הסגנון הרומאני באירופה המערבית והתיכונה. גופו הראשי של הפנתיאון

הרומי העתיק או ארמון סטרוצי בפירנצה מימי הרנסנס הקדומה הם דוגמאות מופתיות ליצירות כאלה. גם כמה וכמה בנינים ענקיים באמריקה המודרנית שייכים לכאן. גושיהם האדירים מעוצבים לעתים ע"י ריתמוס קרוב לרוח המוסיקה, קצב, יחסי גומלין, תאום בין חלקיהם וקטעים יורדים בתוך העליה הכללית. השיטה המנוגדת היא הבניה באברים. הבית היווני או הבית הסיני, חלקיהם המכריעים הם העמודים, הנושאים את מערכת הקורות והגג; הקירות בעיקרם אין הם כי אם דפנות הסוגרות את הפנים. ביוון העתיקה היה מקומם מבית לעמודים, ובמזרח הרחוק אין להם מקום קבוע כלל; פעמים הם עומדים לפני העמודים, פעמים מאחוריהם או ביניהם. המבנה באברים הנועז והגאוני ביותר, הוא בלי ספק הגותי. צרורות שלמים של עמודים מתרוממים בפנים וכותרותיהם אינן מסיימות את העליה הנמרצת, המכוונת למעלה, אלא מהוות רק מעין קרשי-קפיצה להימשך התנועה בצלעות של הקמרון. בין צלעות אלה נמתחות "יריעות" ממלאות בלבד, כשם שגם הקירות אינם אלא מילואים בין האברים הנושאים. מכאן החופש הרב לפתיחת שערים וחלונות, שאין כדוגמתם לגודל. מלבד כל מערכת העמודים הפנימיים עולם עוד עמודי משנה בחוץ, והם מלווים לאורך הבית את ספינותיו הנמוכות; ומעל לספינות צדדיות אלה יוצאות מן הספינה הגבוהה והראשית קשתות, המעבירות אאא אל עמודי החוץ חלק ניכר מלחץ הקימור.

ענין זה יביאנו בהברח לקטיגוריות אסתטיות בעצם מובנן המצומצם. ראשיתן בתכונות החומר. ניזכר נא בבניני בבל ואשור ובכתליהם, אשר נפחם עלה לעתים לא רחוקות על המרחב שבחדריהם. עובי מתמיה זה הוא תוצאה הגיונית של חומר גרוע. בעוד שהמחצבות העשירות שבשולי ארץ הנילוס נתנו לארדיכלות המצרית את התנאים הנהדרים למפעלים בני-קיימא, היה החומר המצוי בארצות הפרת אאאאא והחידקל בעיקר חמר, טיט. אפילו כשהוא נכתש לא יעמוד לאורך ימים בפני עצמת הגשמים. שמירת-מה נתנו לבנים מיובשות באוויר. לבנים יותר טובות לובנו באש ולשם חיזוק השכבות החיצוניות של הבנינים נוסף עליהן עוד הזיגוג. בלי משים נעשו אמצעים טכניים אלה גם לשיפורים אסתטיים. הזיגוג הביא לידי גיוון צבעוני ופאור החזית החיצונה ע"י דוגמות ודמויות. א כן הודרגו החומות ע"י שטחים בולטים ושקועים. תנאים כאלה יצרו את ה"חזיתות", ולא בארם-נהריים בלבד, אלא הם א המסבירים את החזית בכלל, את פני הבית המקושטים. רק כשהחומר עצמו גרוע, יביא בהכרח לכיסוי וציפוי טכני ואסתטי. הלא החזית, הפסדה, היא לפי עצם עצמותה דבר בלתי אמיתי או אפילו מדומה או מעושה; ורק בשיאי הארכיטקטורה יכלה גם היא להיעשות לביטוי נאמן של אירגון פנים הבית ומבנהו. מאידך גיסא, בהיות החומר טוב לפי טבעו, לא יתעורר כל צורך להסתרתו. הוא יראה עירום והופעתו בכל התמימות תהיה לערך אמנותי. הביתא היווני עשוי להדגים היטב גם את התכונות הנובעות מחמרים טובים. בארדיכלות המודרנית קמה גישה כזו לתחית מחדש, ולפחות התחילה והתבלטה זמן-מה תחיה כזאת. כבר

חלוציה הקדומים הכריזו על רעיון היושר ביחס לחמרים. אסור לפיהם לחקות למשל במתכת צורות אפיניות לעץ או לעורר ע"י לוחות פח צבועים את הרושם של שיש. כל חומר וחומר ועיצובו שלו, עיצובו הספציפי, ואילו עיבוד חמרים לפי דוגמת חמרים אחרים נחשב לזיוף. באדריכלות החדישה גברה אפוא השאיפה להראות ולהטעים את טבע הפלדה, הביטון, הזכוכית ועוד. הטעמה זאת נעשתה מקור עשיר ליופי.

להשגת היופי באדריכלות העמים והתקופות הובילו עוד שתי דרכים.

השיטה האחת היתה משתמשת בכל מיני הוספות וקישוטים. ביצירות קיצוניות ממין זה ניכרת השפעה רבה מצד מלאכת התפאורה ומצד אמנות הציור והפיסול. בתים כאלה מתוכנים, כאילוא היה עיקר תפקידם לפעול על העין כדוגמת ציורים.

בכמה סגנוני בניה של עמי האיסלאם ניבנו בתים בראש ובראשונה לפי השקפות ציוריות. יתר על כן, שפע ההוספות עלול לעתים להסתיר את גוף הבית או להסיח את הדעת ממנו. אורנמנטיקה רבת טעם ודמיון גדלה לא פעם על חשבון הארכיטקטורה. לעתים היתה גם בבניה הרוסית יד הקישוטים על העליונה, ביחוד בתקופת זיווה של הכנסיה. בקתידרלה של בזיליוס במוסקבה, למשל, מכסה מטען הקישוטים את רוב הבית, וכמעט שהוא גופו נעלם מן העין מרוב הוספות; המגדלים בריבוים המוזר אינם משמשים עוד תכלית מסוימת ועשויים לשם התמונה בלבד. את הצורות המפתיעות ביותר לבש הצורך להבעה ציורית ופיסולית בבניה האירופית (ביחוד באיטליה, ספרד וגרמניה) בתקופת הברוק, זאת אומרת 1550 - 1750 בערך. קווים ישרים, שהם הקובעים בכל ארכיטקטורה טרשית, טהורה ועקביה, מצומצמים מאד בכנסיות ובארמונות המדגימים את הסגנון הזה. קשתות ותנופות פרועות וים של בליטות דמיוניות מחניקים את הגרמים היסודיים.

בדרך אחרת מבקשת את היופי כל אדריכלות המתבססת על אמצעיה היא. xxxx נשוב ונזכיר גם מבחינה זו את בנית יוון ויצירותיה המופתיות. מערכת מבנה פשוטה אפיינית לה, ופשטותה זו היא הגורמת את רושם השגב הידוע. יחד עם פעולות החומר ניכרות בבנין היווני העתיק במיוחד מידות יחסית מחוכמות, ומתימטיקה מקיפה ועקבית קובעת את הפרופורציות. היחסים בין הגובה ובין הרוחב הכלליים, בין עבים ובין גבהם של העמודים, והיחסים בין סך הכל ובין החלקים ואלה שבין חלק לחלק, מתוכננים היטב ומביאים לידי ההתאמה השלמה המיטיבה לעין ומרוממת את רוח המסתכל. באותה פשטות שלווה מצוינים בתים מרובים בסין. הקישוטים המצויים בשתי הארצות אינם הוספות סתם. הלא ברוח בניה טהורה הם מוסקים מתנאי החומר ומעיקרי המבנה. בארכיטקטורה המודרנית התקבלה מכבר מחשבת השבת השיכלול האסתטי ע"י יחסי גומלין טובים כאלה בין כל מידות הבית, אלא שאת המטרה הזאת השיגה עד עתה רק במקצת.

כשם שמשגה קטן או הזנחה קלה עלולים לסכן את הרושם הכללי, כן מתן לנו יצירה אדריכלית, אף פשוטה וצנועה, סיפוק עמוק, כשתבניתה מצוינת ביחסים הדדיים הגיוניים ועיקביים בין מידותיה. מכאן נחת רוחנו, הבאה לנו לעתים מחיצוניותו ומפנימו של בית אשר איננו אלא קוביה או חיבור כמה גרמים הנדסיים

יסודיים.

את הפעולה החזותית והפסיכולוגית של קווים וכיוונים במראות בנינים כבר הזכרנו דרך אגב. הדוגמה, שנשתגרה מכבר בפי הקהל, היא הגותיקה בכיוון רוב קוויה למעלה. לעת עתה נעלים עין משאלת התהוותו של וורטיקאליזם זה. נשתדל להבין את ההופעה הזאת רק מבחינת השפעתה על המסתכל: מערכת גזעי העמודים, המתאחדים בקשתות חדות בגובה אדיר, עשוייה בהחלט לרומם, להעלות ולנשא את רוח האדם מן העולם הגשמי לרוחניות יתירה. סגנון קרוב לגותיקה הוא אחד מסגנוני הבניה בהודו. גם הוא כולו תנועה וגם בו משתרר כיוון אחד, ולפיו מסתדרים הקווים כולם; אך העיקרון המכריע במקדשי אלי הודו הוא האפקי. הבתים נבנים מאבנים שכבות שכבות וכולן מאוזנות אשה מעל חברתה, ואפילו המגדלים עולים לשיאיהם רק בהצטבר שכבות אפקיות עד כדי ריבוי מתאים. כן מראה סגנון הברוק האירופי, למרות פראותו ותנועתו המקיפה, עקרון תנועה שולט אחד, והוא האלכסון. כשם שהקו הזקוף מרומם והאפקי בריבויו מניע את הרוח, מושך אותה למרחב ומשאיפה למרחקים, כן מעורר האלכסון ומביאנו לידי התרגשות ידועה, בכדי להכשירנו לרגשי התלהבות או אפילו דבקות. גורם תנועה חשוב כל כך הוא סוף סוף גם האורך, כשהוא מגיע לאדנות על יתר הממדים. כיוון זה בולט במיוחד באדריכלות אנגליה. אף עצם תנועתו הממשית של המסתכל בתוך הבתים האדירים האלה מוסיפה עוד על הרגשת הדינמיקה הנוצרת ע"י ארכם הרב. המשותף לסגנונים אלה הוא אפוא ביטוי תנועה, משחק כוחות, פעולה, דינמיקה, צורה קרובה לחיים האורגניים. כנגדה מסמנת למשל הפירמידה המצרית את הצורה הנחה, קיום עולם, סטאטיקה, הווייה אנאורגנית. במידה ידועה תיחשב לגורם סטאטי כל התבלטות הקו המאוזן, עד כמה שאין הסטאטיקה מתבטלת ע"י ריבויו. בתפקידו כקו יסוד למשולש שווה-שוקיים ופחות גובה, מכריע הקו הזה ברושם הבית היווני וביצירות כל תקופות תחייתו. בניגוד לקבוצת הסגנונים הדינאמיים, אין הצורה היוונית ניתנת בשלטון קו אחד, המדכאא או המבטל כוחות צ תצורה אחרים, אלא א יחד עם האפקי פועל גם הכוח הזקוף, ובמקצת גם האלכסון - ורק תוצאת סך הכל של תנועות אלה היא הנח, ביטוי של שלוה ובטחה ונחת. על הרשמים האסתטיים שנתנה אדריכלות ארם-נהריים צxxxxxxxxxxxxxת ביצירותיה השלמות אין לנו לפי שרידיה מושג די חי ואין באפשרותנו אלא לשער, שמזיגת פסים או קווים אפקיים עם זקופים התבטאה בטעם רציני וחגיגי. זה היה אולי גם רשמו הכללי של בית שלמה, שעליו נמסרים לנו במקורות התנ"כיים פרטים מרובים כל כך, אך בלי הגדרת הצורה הכללית. בלי ספק היה מראהו נשגב ונרשם בלב כל מי שהתקרב. - שחרור כוחות נפשיים, הרגשת גדולה והרמוניה - זאת היתה בכל הזמנים מסקנתן הפסיכולוגית של קשתות למיניהן, ביחוד של חלקי העיגול; והוא הדין בכיפות בנויות כמחצית הכדור ובצורות קרובות לה. מיטב הארכיטקטורה הרומית ומיטב המחשבות האדריכליות של התרבות הביזנטית ושל הרנסנס נותנים בלבנו רגשות כאלה.

ברם, בערכים האסתטיים הללו כלולות רק תכונות עצם הבנין והופעתו.
הענין המכריע לא פחות מכולן הוא <u>היחס שבין הבית ובין סביבתו.</u> בבתי סין,
למשל, כלומר בבית הבודד ובקבוצות בתים ומערכות בניה שלמות, מורגשת השאיפה
להסתגל לסביבה הטבעית, להסתדר בה היטב ולהיבנות מתנאיה. מעשה ידי אדם הולך
כאן אחרי הטבע וקווי הנוף חוזרים בקווי הבית ומשתקפים בו. היחס הזה
יסתבר מתוך ההשקפה על העולם המשותפת לכל xxx דתות סין ולפילוסופיה
הסינית על כל אסכולותיה. העולם ומלואו הוא לפיה המופת והמורה וקנה-המידה.
"שלש העצמות" היסודיות הן השמים, הארץ והאדם. הוא, שהוא רק השלישי
באיתנים, תלוי כולו השנים הראשונים. ככל שיסתגל יותר לטבע, למחזוריו,
לתקופותיו, וככל שיסדר יותר את חייו לפי דוגמת העולם ומלואו, ישתלם יותר
במוסרו ויאושר. נקל אפוא למצוא בבית הסיני את המגמה להתכופף לתוך הנוף
מאשר את השאיפה להתרומם מעליו. אף ה"מונומנטליות", היא הנטיה לממדים
גדולים ולביטוי כוחות אדירים בני-קיימא, זרה לארדיכלות המזרח הרחוק.
אין בה מקום לבניני ענק, אלא רק לריבוי מסודר ומחוכם של בתים בעלי
ממדים צנועים. סיגול הבית לטבע אינו תלוי בעדינותו של הארדיכל הבודד
בלבד, כי אם שיטה מסורתית ישנה נושנה, הנקראת בסינית בשם "רוחות ומים",
קובעת את כל פרטי הסיגול הזה. לפי אפיו של האדם, וביחוד של בני המערב,
נפוץ יותר בלבל היחס המנוגד. הוא הצורך להשליט את הבנין בסביבתו. הבנין,
כביכול, חפץ להתבלט, להיראות למרחקים, להתנשא ולהכניע את העולם סביבו.
הארמונות המבוצרים, שניבנו באירופה מאז ימי הבינים, פרצופם על פי רוב
עז, קודר, עקשני. אמנם יש xxx בתוך הסוג הזה גם יצירות המסבירות פנים.
המהותי הוא היחס של השתלטות על הסביבה ושיעבודה. ערכו של יחס כזה אינו
בהכרח שלילי, או אין הוא שלילי בלבד. גם בתוך הבניה הזאת יש מקום להתחשבות
בתנאים, באפיו של הנוף, בתגובה פחות או יותר גמישה על צורותיו. לידי
השתלטות יוצרת באה הארדיכלות, כשהיא משתלטת בנוף לא רק במובן הרושם,
אלא ממש, בעיבוד הסביבה הטבעית ובעיצובה. בתכנון גנים, שיקיפו את
הבנין ויכינו את xxxxx המתקרב למראה העיקר, מתפתח ומשתכלל הסוג הזה.
ארמון הקבר תאג' מאחאל, שבנה במאה הי"ז אחד הקיסרים המושלמיים על יד
אגרא בהודו, לאשתו שהלכה ממנו ללא עת, הוא חזון בשיש לבן, והנוף סביבו
נהיה למערכת גנים המשכרים את העינים. לרגל שיא ארדיכלי זה נזכיר כאן
גם את <u>ארדיכלות הגנים</u> בכלל ושלשה מעיקרי סגנוניה. את הגן הסיני,
המרכז את הטבע ומנסה לשקף את עשרו בקנה-מידה קטן; הפרסי, המתרחק מן
הנוף הטבעי ומסגנן אותו; והצרפתי, ביחוד מימי הגנים של ארמון ורסאי,
המטיל על הטבע צורות מלאכותיות, הרחק מרשמי נוף טבעי, אך כולל גם אותו
בתכנון הארדיכלי. עם סוג הבניה השואף להשתלטות בטבע נשוב ונברר עתה
גם את מושג <u>המונומנטליות</u> ואת הוראתו. במגמה להנצחת השליט ואירגוני
חברה שליטים היא שהביאה בראשונה לידי תצורה חגיגית ובת קיום, העשויה
לכפות על המסתכל את הרגשת קטנותו. אמנם הטובים שבבתים כאלה אינם נוטשים

אותו בתוך מצבו זה. הם מוסיפים לרוממו. הגדולה הקורנת מהם מעוררת בלבו מעין חרדת קודש. הוא אמנם יקטן כביכול וירכין ראשו, אך עם הערצה זו ועל אפה ייבתנו לו רגשי אושר עמוקים ויחידים במינם. אולי תסתבר העובדה הפסיכולוגית הזאת ע"י כעין חלק ביצירה הנשגבה, הניתן למתרשם ממנה.

רוב יצירות הארכיטקטורה בעולם נוצרו בעילום שמות יוצריהן. היוצרים ברובם יצרו אפוא יצירה לשמה ולה מסרו את חייהם. אבל להערכתנו ולהערצתנו ראויים עוד יותר דורות שלמים, שהתמסרו לעבודה יוצרת כזו. הלא למקימי מפעלים של בניה, שארכו מאות בשנים, לא היו כל סיכויים לראות את מעשיהם מוכנים וגמורים ולהיבנות מהם. גבורה זו מסתברת רק ע"י כוח המחשבה ורעיונות גדולים, שהלהיבו דורות והמריצום למסירות קודש. וזהו הלקח המוסרי שבמיטב הארדיכלות.

אולם כל הערכים האלה, הניתנים להסברה ולהגדרה, אינם עדיין אחרית וחתימה ביחסנו למעשי ארדיכלות. מי שזכה להיכנס פעם לפנים מעשה יצירה יחיד במינו או לעמוד ממולו ולהרגיש בו הרגשה כמעט גופנית - הוא ידע את הארכיטקטורה. מושגיה היסודיים, כגון כל אלה שהזכרנו, אין באפשרותם אלא לקרב, לחנך ולהכשיר אותנו לעצם הדבר המכריע. והוא הרגע, שבו נפקחות עיני אדם ובלבו נולדת החוויה.

היצירות של עבר זה סתם ועבודה נינוחית ירבו גווני ביניים שונים ביותר. לעומת טבע זה של האמנויות השימושיות נראית אמנות הפיסול והציור כ"חפשית". אמנם יש קשרים אף ביניהם לבין צרכים מעשיים-שימושיים. לו היו פסילים ותמונות נוצרים אך ורק לשם פאור או קישוט, היה עצם תפקידם זה מספיק כדי להעניק להם איזה ערך תו עלתי. ברם, נוסף על זה היו האמנים מאז ומעולם מכניסים מגמות שונות, גלויות או נסתרות, ביודעים או בלא יודעים. פסילים וציורים מח בים מאד, שלכאורה או לפי כוונת יוצריהם נוצרו לשם האמנות לבדה, נהיו ככה למכשירי השקפות על העולם ולנשק ממשי למדי במלחמת כוחות כלכליים, חברתיים, מדיניים. למרות כל אלה אין להעלים עין מן ההבדל בין קבוצת אמנויות התצורה השימושיות ממש לבין פיסול וציור. בקבוצה ההיא יכולים הגורמים האישיים להיווסף על יסודם התכליתי-מעשי, על מנת להרים את הנעשה עד מדרגת האמנות. כאן, באמנויות המכונות בכינוי המוסכם "חפשיות", מהווים גורמים אלה את עצם היסוד הזה, את גופו של דבר; כשהם נעדרים, נטולות בעינינו עבודות פסלים וציירים ערך כלשהו. הערכים, שהם שם ההוספה המכרעת בהכרעה, נעשים איפוא כאן הנחה ראשונה לקיום.

החפץ להבין את רוח הפיסול כבר עומד על פרשת דרכים. שנים הם דרכי יצירתו של הפסל, הם נבדים זה מזה ויתאחדו רק בנקודה אין-סופית, במחשבת השלמות המוחלטת. אחד הוא דרך העבודה באבן, והעבודה הזאת מוגדרה ע"י שליליותה. על האמן לחסר מגוש-האבן המצוי את כל העודף על הדמות שרוחו הרתה, להפחית את החומר הקיים עד הישאר היצור והגמור במחשבתו. מהלך ההפחתה הזאת הוא מאבק קשה הן בדרך משל הן כפשוטו. כאילו היתה הצורה השלמה מראש נאצלת מן ה"מינים", ה"ידיעות" האפלטוניות, להתגשם בעולם הזה ונתקלת בהתנגדות האבן, והיא החומר ההיולי, הראשון. בסופה של ההיאבקות יברך האיש את יעקב, צורה נצחה את תהו. יש פסילים, שמראם חושף לא מעט מסודות התהוותם. ביחוד אפשר לעתים להתרשם רושם רב מגושים מעוצבים למחצה, שלא הגיעו לגמרם. גם אמנים בני תקופתנו התרשמו עמוקות מפסילים בלתי שלמים כאלה. במתכוון היו לא אחת גם הם מפסיקים את עבודתם במצב בלתי גמור, כשהגוש הגלמי עודנו מלווה את הדמות, שלא הספיקה לצאת ממנו כולה. ככה יעשונו לעתים גם הם לעדי המאבק היוצר, אף על פי שאין בחוויות ערוכות עמקן של עובדות ראשוניות. - מהלך הפסלות השני הוא היציקה. אם התצורה היא כאן התבנית השלילית, הקירה, ורק לתוכה תיתך המתכת על מנת להתחזק ולבקע את בטן הורתה. כאן הוסיף איפוא היוצר, את מה שלא מצא לפניו; שם הפחתה, פה הוספה. ומשותף הוא סודה של יצירה: שם ופה ילדה שלילה את החיוב. דרך שלילית, נוחה יותר אולם בלי ספק מהותית פחות, היא מתן צורה בדרך ישרה ע"י צבירת חמרים. בה הולכים על פי רוב לשם תרשימים ותבניות ומשתמשים בחמרים ירודים, כמו גבס, המסתגלים בגמישותם לכל צו. רק בזמננו נעשו נסיונות רציניים גם בבנין, ואולי עתידים לצאת מהם ערכים חדשים.

המסתכל במעשי פיסול מפעיל את עיניו בלבד. אמנם כן הוא, אבל הכוח המדמה משתף בהרגשה ובהגבה עוד חוש נוסף. בדמיוננו הרינו ממששים את הפסל, כאילו ידינו היו עוברות עליו, לחוש את הקעור ואת הימור, תהוגות וגבעות, שקעים ופסגות. כן עוקבות עינינו, הממששות כביכול, אחרי תכונות החמרים האוביקטיביות או אחרי רשמי הופעותיהם, לחוש, אם חלקים הם, אם מחוספסים, אם רכים או קשים; העץ מודדת

את ממדי הגוף הדומם לדעת את מלוא גופניותו, את היותו בעל נפח ורווח.

פרט למעשי פיסול כאלה יש גם המראים אלמנטים מיוחדים לאמנות אחרת, לציור. אחד משני האלמנטים הללו הוא הצבע. אמנם מופיעים פסילים מצובעים אפילו בימי פריחתה של אמנות הפיסול. אף על פי כן איזו התנגדות בלבנו אפילו למראה יצורי תקופות כאלה. המשותף לפיסול ולמציאות הוא שילוש הממדים. המשותף לציור ולמציאות הוא הצבע. בוותר הפיסול על הצבע הריהו מגביל את התכרותו בעולם היש, וכן מגביל הציור את ההתחרות הזאת כשהוא מוותר על הממד השלישי. הנסיון מוכיח, שרק במידה ידועה עשוי חיקוי המציאות להיטיב לעין ולתת איזה סיפוק נפשי. בעברו על גבולות מסוימים תיגרם בנו התגובה ההפוכה. מי לא יסלוד נוכח פני בובות דונג, כשגדלן וצבעיהן ואפילו בגדיהן "טבעיים"?

גישה ציורית שניה יצרה לה בפיסול סוג אמנותי לחוד, סוג ביניים, והוא התבליט. כשהדמויות בולטות ויוצאות מן המישור היסודי עד מחצית עבין ויותר, ידמה התבליט לחיבור דמויות המחוברות ע"י דופן אחורית 5). ככל שייעשה יותר שטוח,

5) עקרון התבליט מצא את ביטויו הרעיוני אצל הפסל והוגה האמנות הילדבראנדט, הדורש אמנות פיסול ברוח התבליט (ר' את רשימת הספרות).

כן יערוך לכעין תמונה אשר עמקה המועט ממלא את מקום הצבע. במין אחר של תבליט אין בליטה כלל, ורק רושם של בליטה נגרם ע"י השקעת השולים המקיפים את הדמויות. בלי משים נגיע מכאן לרישום החרות והחקוק בלוח ולקו הבא במקום גופניות ההופעות והמעביר אותנו לגראפיקה וממנה לציור.

למראה <u>ציור</u> ומעשי אמנות קרובים לו תצטמצם תגובתנו לעומת רשמי שלשת הממדים ותתקרב להסתכלות טהורה. מחוץ חייו של הציור הוא השטח, בתוכו הריהו משתרע ומתפתח. עד כמה שגם דימנסיה שלישית ניתנת, הרי אין היא אלא מדומה. ההכרח או הצורך לעורר רושם, כאילו התמונה היתה משלשת ממדים, הביא לידי מערכת אמצעים הנותנים מעין עומק בתוך השטח או לעומק בדוי תמורת עומק ממשי. חכמת הפרספקטיבה או תורת-המבט מעמידה כביכול פני כוח של עליה ויצירה בדברי ימי הציור. למעשה נעשו שאיפות אלה כעין מדע בתוך האמנות ולמען השגות, שערכן האוביקטיבי מוטל בספק, אכלו את מיטב הכוחות, ביחוד באירופה. כנגד תקופות היאבקותה על הישג זה נראות אפילו תקופותיה הפרימיטיביות חפשיות יותר. אמנות הציור המזרחית כמעט שלא הכירה תורת-מבט "מדעית" והסתפקה, על סמך מסורות ישנות נושנות, להיבנות מן השטח ומכל אפשרויותיו העשירות ולהעלות לפרקים עוד איזה חזון של מרחקים.

עיקר אמצעיה של אמנות הציור לכל כיווניה ואסכולותיה הוא <u>הצבע</u>. כבר בשלבי התפתחות פרימיטיביים מתבררת מהותו הכפולה או משמעו הכפול. מצד אחד משתמש בו האדם כדי לחזור על התכונות של ההוויות, כפי שהרגיש בהן ע"י המפותח והחשוב שבחושיו, ולהחזירן ע"י סממניו בדרך סיגול לנראה וחיקויו. מצד אחר

משמשים הצבעים לאדם היוצר אמצעים להביע ולסמל את מצבי נפשו. הלא ההבדלים הגדולים בין צבעים הגורמים הרגעה ובין אלה המביאים לידי התרגשות, בין "קרים" ובין "חמים" וכו' בולטים הם ועמוקים. לא רק לאדם בעל נסיון ושכל מפותח יש מחוש לרשמים אלה ולהבחנה בינים, דווקא תגובות פראים וילדים ואפילו בעלי-חיים מוכיחות על ראשוניותו של החוש לצבע. לכן נתקשה לקבוע איזה משני ערכי הצבע הוא הקדום ביותר. על כל פנים אין לנמק את סף-הכל של עובדת החוש הזה בגורמים אסוציאטיביים, בזכרונות המתעוררים ע"י מראות מסוימים. הבא איפוא רושם הגוונים האדומים או הצהובים-אדומים אך ורק מן התגובה הנפשית של המתרשם, הנזכר בדם או באש? או הירגיעוהו גווני תכלת רק משום שהם מזכירים לו את תואר הרקיע? בכל אופן ניכרת גם מזיגת שני סוגי הצבע ושני תפקידיו. זה איננו אלא צביעה, מתן צבע לקטעי שטח הציור על פי צבעי העצמים המחוזים. ע"י פעולה זו, שבמינותה איננה נבדלת מן הצבעות ומתרוממת עליה במדרגה בלבד, מתכסים תאי הציור המתאימים כל אחד בגוון המסתגל להופעת ה טעים המסוימים של המראות המוחזרים. צבעים אלה אינם מסיגים איש גבול רעהו. מחיצות לרוב אמנם אינן נראות ביניהם, אך הן מורגשות היטב. למרות מדרגתו האסתטית הנמוכה יותר, זכה הסוג הזה לתושיה בהיסטוריה. הוא התחבר עם הפכו פעמים לא מעטות, התחל, אתו ונלחם בו; גדולות הוליד כל אחד למינהו. הסגולה השניה של הצבע, שאולי קדמה לאחותה, הושלטה בשיטת הציירים בכל זאת לרב בתקופות מאוחרות. מעט מעט נטל לו הצבע את הרשות, להודיע לשטו ולשים ערכי הבעה נפשית והוראות סמליות. בהציפו גבולות תפס את התמונה כולה, בוונים מחברים עטפוה על מנת לתווך ולפייס בין ביגודיה הצבעוניים. מכאן הובילה דרך קצרה למדי עד היות הצבע לכוח בפני עצמו, המשעבד את העצמים - או המבטל אותם לגמרי.

בכבררות שטח התמונה ניכרים לא רק גוונים, אלא יחד ארב ואף בהם ניכר עוד סוג של ערכים אופטיים, של תכונות ראותיות, היינו בהירות וכהות; השלב בסולם בהיר-כהה, שבו נמצאי יחידה מיחידות התמונה, ייקרא בשם ההדרג 6). פעם יגבר הצבע,

6)השם הלועזי "טון" כמעט שכבר השתגר, אבל איננו ראוי לשמש מופת, כי הוא בעצמו רודף מונח אקוסטי, המסמן "קול". לטובת הבירור כדאי, איפוא, להציע מונח עברי.

פעם ההדרג ולעתים רחוקות מאד תמצא ציור ממוזג עד כדי שיווי-משקל גמור והתאמה שלמה בין שני הסולמות. הוא הדין באסכולת ווניציה במאה הט"ז, ביחוד בסגנון זקנתו של טיציאנו (עד 1576). ביד גאון הציור האיטלקי, שקדם לו, ליאונרדו (1452 - 1519), נעשה ההדרג לאמצעי עדין ורגיש, המשקף תעלומות סתרי הנפש, ורק ההולנדי רמבראנדט 1606 - 1669) זכה למצות את כל עשרו ולהביא את כוח הבעתו לשיא שלא היה כמוהו לפניו ולא לאחריו. הקולוריזם, הציור הניבנה בראש וראשונה מסגולות הצבע, בא לידי שלמות, הן מעשית הן רעיונית, רק על סף זמננו, אצל הצרפתי סיזאן (1839 - 1906), המבטל את הסולם הבהיר-כהה והמנחיל את כל נחלת ערכי ההדרג לצבע לבדו; אף תפקיד הכיור שבציור נלקח אצלו מן הצללים ומופקד ביד הצבעים.

התמונה נוצרה, מלבד הצבע, ע"י שני אמצעי עיצוב השטח, והם הכתם והקו. מיזוג של הכתם בהתפתחות הוא בתקופות של בגרות, והוא משתלט כשהציירים מציבים אל לבבם את הערכים הציוריים המהותיים והמיוחדים לאמנותם ומשתחררים מערכים שאולים מהאמנויות השכנות. טכניקה ציורית המתבססת על הכתם היא לפיכך חוליה, כביכול סופית, בהשתלשלות. הוא מעשה המכחול ה"רחב". הגבולות בין המחוזות הבודדים שבתוך אותה תמונה מטושטשים הם ופעמים יאפסו כליל. כשם שכתמים נוצרים ע"י שימת המכחול והצבעים ראשית כל גורם טכני, כך נעשים ע"י יחסם ההדדי מבחינה מבטית לאחד הערכים האסתטיים העיקריים, לאחד היסודות בחיבור התמונה ומבנה, בקומפוזיציה. מבטנו נמשך אל הכתם, והימשכו לכמה כתמים, הנה והנה, והתחלפם בשטחים שקטים, מסבב מצבים שונים, מתנועה ועד שיווי-משקל שלו.

במערכת האמנויות, כפי שהיא מסודרת על פי תוצאות ההיסטוריה, נראה הקו 7)

7) הכוונה היא, כמובן, לא רק לקו הישר, אלא גם לעגול ולמקושת לכל מיניהן ולחפשי כל הו.

כאחד הגורמים המיוחדים לציור רק במידה מצומצמת מאד. אמנם הוא מופיע בציור בזמנים שלפני היפרד הציור מן הרישום ולפני התחלות הגראפיקה. אבל לנו מזכירה הופעתו בציור את הרישום והגראפיקה וע"י הפעולה האסוציאטיבית הזאת נעשה בעינינו לגורם שאול מהאמנות ההיא. כנגד זה, גדול כוחו בגראפיקה, כשם שגדול כוחו של צבע בציור. עד כמה שאינה מושפעה ע"י הציור עד כדי הכנסת הכתם והעברתו לסולם שחור-לבן, יהיה לה הקו א' ות'. שדה פעולתו שלו הוא למשל חיתוך-העץ, אשר רשמיו בנויים על ניגודים ברורים, על מבנים בדרך כלל פשוטים וחזקים.בחיתוכי-עץ מופתיים מפעם איזה פאתוס, איזו רצינות חגיגית יש בהם ונטיה למונומנטליות, לרוחניות, לגדולה. כשנתחשב בעובדה, שבטבע אין לקו אלא מקום מצומצם מאד שהוא עצמו פרי פעולה נפשית-רוחנית, המקצרת והמרכזת את המובטא עד כדי תמציות או שלדים, והנותנת סימנים תחת המסומן ומשלים תחת הנמשל, נבין את הכוח המחשבי ואת האפשרויות הסגנוניות שבעצם השורש הטכני. מיני גראפיקה אחרים, כגון פיתוח-הנחושת, מתרחקים מן הקו במובנו הבסיסי הזה. במקום הפשטות והעצמה שבחיתוך באים כאן מעברים רכים, בא ריבוי פרטים, ובמקום הנמרץ בא העדין. בחיתוך כמעט שאין מקום לאורות וצללים; בפיתוח, בתחריט ולא פחות בליתוגראפיה נפתח משחקם בכל עשרו. ערכי ההדרג השתחררו כאן ממרותו של הצבע ואף מכלל איחוי יצאו. איתני הצבע כאילו עברו כולם לסולם ההדרגים. בה במידה שסולם זה שבין שחור/ ללבן, יתעשר, כן ייעשה כביכול צבעוני יותר, זאת אומרת שהתרגם השחור-לבן משפת המציאות הצבעונית יקבל בו את מלוא טעם המקור.

עם כוחות כנגד אלה, המתחרים בקו בתוך הגראפיקה, עמו בבית, תמצא מקצוע ממקצועות הציור ובו נהיה הקו הכוח היוצר והקובע,היינו, בציור הפסיפס, המוזאיקה. מעשה משבצת אבנים או חתיכות זכוכית מצובעיות והרכבתן לתמונות הומצא כנראה לשם פאור קירות מקומרים והועבר רק אחר כך על פני רצפות ושטחים זקופים. הלא העקרון של מבנה קימורים כוחו יפה גם בפסיפון, היות וחלקיות החמרים הללו מוחזקות מחמת לקירות קערוריים לא רק ע"י מלט, כי אם אשה מחזיקה את אחותה ע"י הלחץ ההדדי. עצם התנאים הטכניים מביאים גם כאן לידי האלמנטים הסגנוניים בתמונות

המופיעות באולמים על פי רוב גדולים דרושות גם דמויות בנות גודל מתאים וברורות מאד. האגודה של גרמים צבעוניים, חלקים ומזוגגים, מפיקה גוונים כה חזקים, שיידרש אמצעי כנגד, כדי שגירוי קרום-הרשת לא יחזק עד בלתי נשוא. המתקה כזאת מביא אירגון התמונה בקטעים גדולים ומעטים וצימצום מיני הגוונים עד כדי סולמות פשוטים למדי ובנויים על זוגות צבעים, על ניגודיהם והתאמתם. חוט השידרה לאירגון הקטעים הוא הקו, הלובש לעתים צורה ממשית מאד כמערכת מחיצות פנימיות בין קטע לקטע של דמות אחת וביחוד כצילית המקיפה את הדמות סביב. במהלכו הברור והנמרץ הרי הוא מתאים לעצמת הצבעים. כן יש ציורי-קיר עשויים במכחול, שכפי הנראה קיבלו מסגנון הפסיפס. קווים שחורים, למשל, מסובבים את דמויותיהם המגוונות, מעידים על השפעה כזאת.

ברוח כל פיסול וציור והאמנויות הקרובות להם ובכל הופעתם מכריע יחסם למציאות. יחס זה רב האפשרויות הוא, וברוב היצירות תמצא אלמנטים שונים זה על יד זה או ממוזגים פחות או יותר. רק על פי מיעוטן, על פי "מצבות" 8), המראות

8) במלה "מצבה" הננו משתמשים בהוראה משולשת: א) כל אבן מעובדת וניצבת ביד אדם, מאבני פולחן טרם-היסטוריות ועד כל אבני זכרון זקופות ובתוכן המוצבות על קברים; ב) אנדרטאות להנצחת אישים ופסילים אחרים המוקמים במקומות ציבוריים; ג) כל מעשה יצירה ממשי שישנו או שהיה. במשמע זה משתמשים במונח זה גם ביחס לפרי פעולות אחרות, כגון "מצבות הספרות" וכ"ו. בתוך מושגי האמנויות מנוגדת "מצבה" ל"מקור"; מקור נקראת כל תעודה, ביחוד תעודה כתובה, המוסרת ידיעות על אודות מצבות או דברים אחרים. "מצבה" - בלטינית , בצרפתית ובאנגלית , בגרמנית .

איזה עיקרון בקיצוניותו ובטהרתו, אפשר להגיע לידי שני הקצוות של כל שפע הגישות, והם יאפשרו לנו, להבין גם את הנוצר ביניהם, הופעות-ביניים, תערובות והצטלבויות למיניהן. אחת משתי הגישות בזוג יסודי כזה הוא הריאליזם 9),

9) המונח כמעט נרדף לנטוראליזם, אלא שמושג הריאליזם רחב יותר וכולל גם אותו. ריאליסטית נקראת כל אמנות קרובה למציאות, ומושג אחרון זה מובן בכל היקפו כסכום היש המורגש בחושים. נטוראליסטית תיקרא האמנות כשהיא תחקה במיוחד את עולם החי והצומח ותכניס אלמנטים שאו לים ממנו אף במקומות שאין אנו מחכים למצאם. על פי רוב אין צורך להבחין בין שני המונחים.

אחת - ההפשטה. האמן הריאליסטי מחקה במכשיריו את הנראה לעיניו. רק במידת נאמנותם שונים החיקויים זה מזה, ומידה זו תלויה מצד אחד במדרגת היכולת, מצד אחר בהשתתפות שאיפות אחרות ומנוגדות ובחלק הניתן להן ביצירה. הישנות בכל מצבות הפיסול והציור, שנשתמרו עד היום הזה, הן אמנם ריאליסטיות להפליא. זאת עובדה רבת לקח, אבל אין פרושה שהחקירה הטרם-היסטורית כבר עומדת ואינה מתקדמת יותר. אין זה איפוא בגדר הנמנע, שבזמן מן הזמנים תתרחבנה ידיעותינו את ההתפתחות מלפני ההיסטוריה ע"י תגליות חדשות, ושנכיר אלמנטים של סגנון בלתי ריאליסטיים עוד יותר קדומים. במצבות הקדומות שבידנו מופיעים בכל אופן בעלי-חיים אשר גזעם נכרת ונעלם מעל פני האדמה ונאמנות תאורם האמנותי איננה מוטלת בספק. אדרבא, בציורי תקופות האבן הקדומות יש המצטיינים בתפיסה הנראית בעינינו כגאונית

בהחזרתה את הטבע. ריאליזם זה אינו אף פעם צר עין ואינו מתמכר לפרטים טפלים. יש בו משום גדולה וכולו מכוון למהותי. הרושם הכללי של כל דמות ודמות קלוט בשלמות יחידה במינה, ואף הצבע הוא גם חזק מבחינת רשמו החזותי וגם מתאים לטבע. במיוחד עשויה להפתיענו קליטתם את התנועות ובהן תמצא לעתים שלבי תנועות די מסובכות. כאמור, אחד היסודות המסבירים את טביעת עינו המיוחדת של בן התקופה הפראי ההוא - הוא הכלכלי, הבא ממלחמת הקיום המתמדת של האדם החי על הציד ובתחומים מתאימים גם על הדיג. פרא אדם גאוני זה, אשר תנאי חייו אימנוהו לקליטה כה מהירה של עולם החי ולתפיסתו הבטוחה כל כך, נבנה מיכלתו זו גם ביחסו לשאר הופעות סביבתו, המעסיקות והמענינות אותו. כשם שעין הצייד פקוחה לראות את החיה, כן תופסת עין הגבר את דמות האשה תפיסה שרשית וקולעת. כפסל יפליאנו בחושו המפותח לצורות כדוריות ולשילוש הממדים, - כשם שמן הצייר הרינו מתרשמים בזכות גישתו הציורית כל כך.

עם התברר תפקיד התנאים הכלכליים כאחד הגורמים המסבבים גישה אמנותית מסוימת (או אפילו סגנון) עדיין לא נפתרו כל שאלות היסוד. כי ע"י גורם זה מוסברות לכל היותר תכונותיה של היצירה האמנותית ההיא. אבל טרם נפתרת בזאת שאלת הכוחות המניעים שהביאו לידי יצירה אמנותית ראשונה, והיא שאלת הצורך לפעולה כזאת ותכליתה הראשונית של המנות הפיסול והציור או לכל הפחות כל אמנות ריאליסטית. במערה באלטאמירא, למשל, (בספרד הצפונית) נתגלה אחד מפלאי הציור הפריהיסטורי. בני בקר פראים מונצחים בה בצבעים אדומים, שחרחורים, חומים, צהובים ואפורים בתוך תנועות שונות, בכל מיני עמידות, ריצות, קפיצות, נפילות. והנה תאו עצום זה - בגוש גבו מוצק השרירים נעוץ חץ או כידון. מה יאמרו לנו פראים כאלה? האם הם תאורים סתם, המספרים על מעשים שהיו או המאריכים והמחדשים את סיפוק הצייד בציירו את רגעי מזלו? לפי מסקנות החקירה הפסיכולוגית, המתבססת על השוואה והקבלה מרובה והמתחשבת בעמים הפראים וחייהם הדתיים וכן בשרעפי הילדים ופעולותיהם הסמליות, לא יתקבל על הדעת באור כה תמים. על פי מסקנות אלה תיחשב הופעה כזו לנסיון האדם הקדמוני להשפיע על הגורל, להביא לידי המבוקש ולסבבו ע"י הצגתו והגשמתו הסמלית. מנטיות "מאגיות" כאלה נותרו - לפי הספרות הפסיכולוגית - שרידים ניכרים אף בחיים היומיומיים של בני תרבות ומשכילים, במילים שבפינו, במנהגינו. לפיכך יש לשער, שדימויים מאגיים קדמו להירהורי אמונה ראשונים ושלטו בבני התקופות ההן, בפרט באנשים, שהיו כה תלויים במזל ובכל משחק ה"מקרים". כל תאור אמנותי היה בראשונה, אולי אף בלי פרטים נוספים, כמו החצים ההם, ביטוי משאלות לב המתאר, והמטרה הראשונית היא אולי השגת המתואר ע"י תאורו. כמו מן הירושה הישנה נושנה חי עוד בכל מעשה אמנות אילוזיוניסטית! תמונת הנוף שבחדר בן הכרך המתגעגע לטבע - האם אין בה משום תמורה להשגתו? וכל אמנות המשלה את הנפש בהזייות היפי המוחלט והגשמת אידיאלים כלשהי - האם אין היא השגה או הקנייה סמלית? האידיאליזם באמנות, המתנגד להחזרת מציאות "ללא הבחנה" והמתכוון למציאות אך ברה, מטוהרת ושלמה ופטורה משלטון המקרה והשפעתו, הלא שורש נפשי אחד משותף לו ולריאליזם הקדמון.

כשם שהדוגמות הראשונות ואפילו המופתיות לאמנות קרובה למציאות הופיעו בימות

עולם, כן התעורר בימים קדומים גם הכיוון ההפוך ביצירה האמנותית. פסילים ותבליטים, ששרדו מתקופת האבן החדשה, ייראו בעינינו על פי הרושם הראשון כילדותיים ומחוסרים כשרון ויכולת. בקשי-מה נבין, שזה הוא המצח ושתי המחילות מתחתיו הן העינים והבליטה ביניהן היא החוטם; הפה נשמט, אבל העדי, הענק ישנו; שתי בליטות הדומות לכפתורים, מורות על שדי אשה. כל היתר הוא שטוח, בלתי מעוצב, גלמי. נכון הוא הרושם של כובד יד ויכולת מוגבלת מאד. אף הילדותיות נאשרת ע"י עבודות ילדים, אשר גם בהן בולטת החשבת הוספות חיצוניות יחד עם הזנחת עיקרי הטבע. אלא שהתכונות השליליות הללו אינן ממצות את הדבר. חוסר יכולת אמנותית בדרך כלל אינו טעון הסברה מיוחדת אצל יחידים. בהיות שורות ארוכות מאד של דורות פגועות בו, נשאלת שאלת הסיבות, וגם השאלה, אם חסרון כזה באמת אינו אלא חסרון ואם אין מאחוריו ערכים חיוביים ממין אחר. שפע החומר של התקופות ההן מסייע להשערה כזאת. יחד עם דמויות בלתי מוצלחות כאלה רבו דוגמות סדירות ומסודרות על פני כלים , ובלי ספק גם על גבי חפצים מרובים שלא השתמרו, על בגדים, על מכשירי-עץ ועורות. באורנמנטים אלה חוזרים ללא הפסק או בקצב מסוים אותם פרטים. הם מסודרים או בחזרות סדירות אחרות בטורים ולעתים ניכר ומונצח בהם איזה מהלך מלאכה שהביא לידיהם. פעם הם אך ורק הנדסיים, פעם הם משקפים עצמים דוממים או חיים, לעתים רחוקות - צמחיים. אולם השתקפות זו אינה ישירה, אלא פרי פעולת קיצור, צימצום. הנשאר והמוחזר אינו אלא זכר רחוק להופעה הנסיונית, סמלה, סימנה. הלא בסימנים, הנשמעים לאוזן או הנראים לעין, אפשר להשתמש רק כשהם מובנים, זרת אומרת כשהם נפוצים בקרב הבריות ומסורים מאבות לבנים. דין זה, המניח חברה מאורגנת במידה ידועה, חל פחות על אמנות ריאליסטית, המובנת ע"י המציאות בעצמה, מאשר על אמנות המסמלת תחת לחקות והמסמנת תחת להחזיר. הכוח המדמה גבר, והסגולות, שמוצאן מבפנים, חזקו לעומת הנטבע מבחוץ. לעומת הרשמים והתגובות הידועות, גדל אפוא גורם ההבעה, עם רדת הגישה האימפרסיבית עלתה הגישה האכספרסיבית.

ברם, בזה מוגדר רק הכללי ביותר שבשני הכיוונים הבאים לידי ביטוי אמנותי. בת זוג שניה, העומדת כנגד עקרון החיקוי, היא <u>ההפשטה</u>, האבסטרקציה. את הסברות המפולגות של המלומדים על התהוות האורנמנטים אפשר לחלק לשתי קבוצות. אלה חושבים את הסימן, המשקף רק מרחוק את המצוי בעולם היש, לפרי מהלך של הרחקה מתמונת המצוי הראשונית, לאמור שעם הכפלת תמונות נאמנות למציאות קוצרו עד כדי טפסים, שבהם נשמרת רק כעין תמצית לשם איפיון זכר ההופעה. בדעה הזאת ניתנת איפוא זכות הקדימה לגישה הריאליסטית-האימפרסיבית והיצירה המופשטת נראית כתוצאה מסכימטיזציה, שיווי צורות והשתגרותן. ואלה רואים בדוגמות האבסטרקטיות יצירה לא פחות שרשית מאשר בתמונות המחזירות מציאות. יש אפילו המרחיקים לכת והמיחסים אורנמנטים "נטוראליסטיים", קרובים לדמויות החי והצומח, למהלך ההפוך, למוצאם מסימנים מופשטים ולהסתגלם לפרטי המצוי. החוקר, הנזהר מלהתמכר לטפסים השערתיים והמתבסס על עובדות· וחקר קשריהן הסיבתיים, נוטה להצדיק במידה ידועה את שתי ההשקפות המנוגדות. בנתחו את הדוגמאות למיניהן יבחין בין נגזרות מתמונות לבין מופשטות מבטן; לאור מדרגות ביניים שונות נראות אף בנות מינן, המקורבות לטבע, בגדר האפשרי. אולם, פרט לצורות מופשטות, הנישנות בטורים ובשורות, נוצרו גם כאלה החורגות ממסגרת הסדיר, והן חפשיות,

דמיוניות. כיוון ממש של אמנות מופשטת חפשית, המיוסד גם על רעיונות ונימוקים, אמנם הופיע רק בימינו. אולם, לא זו בלבד שהופעתו המאוחרת כל כך אינה שוללת ממנו את חשיבות תפקידו כגורם אמנותי-היסטורי, כי אם חלוצים קמו לו בזמנים עברו. רק הציור האבסטרקטי העקבי ביותר מוותר על החזרת עצמים ובמקומם הריהו נותן בחיבוריו צורות וצבעים בלבד. הוא סומך על עובדות של חיינו הנפשיים, שבהן כבר נתקלנו, הניכרות ברשמי בניה ובכל המראות סביבנו. רבים באמני העבר הכירו היטב את החוקים הפסיכולוגיים הקובעים את רשמי הגוונים, ההדרגים, הקווים, התנופות, הכתמים. אך הם לא חשבו את האלמנטים הללו אלא למלווים, מעשירים ומעמיקים, ובעיניהם היו כרוכים וצרורים בעצמים. רק ביד של קבוצה אחת של המודרניים הוצאו מן הממסך הישן ונשתחררו עד כדי אגודות צורות וצבעים בפני עצמן.

אמנציפציה מקבילה של אלמנטים צורתיים באה בהכרח הגיוני גם בפיסול. חלוקת גושים ליחידות משנה ושלשים ורבעים ויחסי גומלין בין נפחיהם, איפשרה כאן משחק כוחות לא פחות דרמטי ורב הבעה. להלכה צדקו ראשי התנועה בציור ובפיסול כשזיכו את היצירות המופשטות במובנות עוד יותר כללית מזו שהשיג בזמן מן הזמנים הריאליזם הברור והפשוט ביותר. כי תמונה המתארת מחזה היסטורי, למשל, מניחה, שהמסתכל בה למד היסטוריה וישוב ויכיר בציור את המוכר לו. אבל מלומדי פרס בקיאים מעט בדברי-ימי נורווגיה ומשכילי פולין לא ידעו את פרטי תולדות הודו. המשל רחב עד כדי היקף מדאיג. ציור המחזיר חפצים דוממים, הידועים לכל תושבי אירופה או ליושבי עריה לפחות, לא יובן לרבים מבני תרבויות אסיה, ולהפך, מחזה בודיסטי, השייך לידודות השכלת מאות מיליוני אנשים, יובן במערב רק למומחים. אף בתוך אותן התרבויות הולכת ופוחתת במרוצת הזמן מובנותה של כל אמנות פיגוראלית, דמותית, המחזירה עצמים חיים או דוממים; מלבד קשיי ההבנה בין "פראים" לבין "מתורבתים". נמצא, שמחוזות זכות קיומה של כל אמנות פחות או יותר ריאליסטית, מוגבלים. שאיפת המחדשים הקיצוניים האלה, שרצו באמנות מובנת ללא כל הגבלה, מתקבלת איפוא על הלב. בנסיונם הנועז התכוונו לאמנות, שתדבר לכל אדם בשפה הטהורה של צורות וצבעים לבדם, בשפה המושרשת בנפש כל חי, על מנת לעורר הד טבעי, שידמה לתגובה על מוסיקה, שגם היא אינה משתמשת בעצמים מוסכמים או דמויות קבועות. בנסיון הגדול, (ולמרות חלוציו - אף מהפכני) היה חלק חשוב לא רק ליוצרי יצירות מופשטות בהחלט, אלא גם לאנשי הפשרה לסוגיהם השונים, שהסתפקו לשנות את המציאות שינויים פחות או יותר עמוקים, בלי לעזוב אותה לחלוטין. מהם המסגננים, המעצבים את תמונת המציאות ע"י עקרונות צורתיים מסויימים, והמיוחסים גם הם לאבות רבים וגדולים. פעולת הסגנון, הסטיליזציה, הרי גם היא אלמנט של הפשטה, ובמובנה הרחב שייכת גם היא לכאן. כאמור, הלכה היתה נכונה, אך למעשה הפכה השאיפה להבנה הכללית ביותר - לחכמה נסתרת שבאה לחוד חידות. כי רוב באי עולם אין להם או אין להם עוד חוש כה רגיש ובטוח לערכים "כל-אנושיים" אלה. עם השתלט השכל, תש כידוע כוחם של האינסטינקטים. שכבות רחבות הגיבו ברוגז, בלעג ובהבנה בדויה. חיל פרשנים קם והתאמץ לתווך בין האמנים ובין הקהל - והלא עצם עובדת המאמץ הזה פרושה כשלון.